

# サンクトペテルブルクのバレエ

— 19世紀前半まで —

大林 貴子

はじめに

1. 19世紀前半までのロシア・バレエ史
  2. サンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスターの概要
- 結びに

## はじめに

『白鳥の湖』や『くるみ割り人形』、『眠れる森の美女』など、世界中のオペラ・バレエ劇場のレパートリーとなっているこれらのバレエ作品は、19世紀後半にロシア、サンクトペテルブルクで生まれた。17世紀以来、ロシア帝室はヨーロッパからバレエを取り入れ、1738年には首都サンクトペテルブルクに、ロシア最初の舞踊学校が設立された。この学校こそが、数多くの優れたバレエダンサーを輩出し続けているワガノワ・バレエ・アカデミーの前身である。

19世紀までのロシア・バレエは、サンクトペテルブルクを中心に、独自に発展していった。その舞台は、1783年に完成したボリショイ・カーメンヌイ劇場（後のマリインスキー劇場）に端を発する帝室劇場であった。19世紀のロシア・バレエ史を約説するならば、ロシア・バレエの基礎を築いたフランス人バレエマスターのシャルル＝ルイ・ディドロの舞踊教育と諸作品、ロマンティック・バレエの浸透、ヨーロッパのスター・ダンサーたちの活躍、そしてマリウス・プティパ、レフ・イワノフらによるクラシック・バレエの確立という流れに整理することができる。

このようなロシア・バレエ史研究の基礎には、V・クラソフスカヤ（Вера Михайловна Красовская）がソ連時代にまとめた研究がある。これはロシア帝室劇場の公演ポスター（афиши）を含めるロシア国内の資料だけでなく、ヨーロッパの資料も網羅しており、ロシア・バレエ史の権威となっている。現在我々が目にするロシア・バレエ史研究の多くは、V・クラソフスカヤの研究を基底としているが、帝室劇場の公演ポスターを一次資料としたロシア・バレエ史研究は、筆者の知る限り存在しない。

筆者は幸運にも、19世紀のサンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスターを閲覧する機会

を得た。この公演ポスターには、年月日、劇場名、作品名、作曲者や振付家、そして出演者などの情報が記載されており、非常に重要なものである。本稿では、V・クラソフスカヤの19世紀前半までのロシア・バレエ史を概説し、サンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスターの資料説明を行う。なお、以下は2018年度、早稲田大学で修士論文として発表した拙稿「19世紀前半サンクトペテルブルクのバレエ——ロシアで独自に発展したディヴェルティスマン」の一部を撮要したものである。

## 1. 19世紀前半までのロシア・バレエ史

### 1- 1. ロシア最初のバレエとアサンブレ、マスカレード

1673年、時はツァーリ専制体制を確立したミハイル・ロマノフの息子、アレクセイ・ミハイロヴィチの治世（在位1645-76）、ロシア初となるバレエ『オルフェウスとエウリディケーのバレエ』（Балет об Орфее и Евридикe）が上演された。場所はモスクワ東部、ヤウザ川のほとりにあるアレクセイの夏の離宮、プレオブラジェンスコエである。音楽については詳細が不明だが、ドイツ人作曲家のハインリヒ・シュッツが、1638年に作曲したものと考えられている。出演者はバレエのプロではなかったにもかかわらず、舞台は7日という短期間で準備された。ロシア宮廷劇場初の監督であり牧師であったヨハン・グレゴリ（Иоганн Грегори）が、モスクワの中産階級の若者たちを集め、特訓し、上演に至ったと言われている。アレクセイは、見たことも聞いたこともないヨーロッパ風の衣装や仮面、音楽を大変気に入ったようであった。というのも、皇后やその子供たちは、舞台から離れた木製の特別席から見ていたのだが、アレクセイだけは始終、舞台の目の前の肘掛け椅子に座って見ていたからである。『オルフェウスとエウリディケーのバレエ』は当時のヨーロッパのバレエを反映させてつくられたもので、仮面をつけたバレエだけでなく、歌、台詞、マイム等々の様々なジャンルの舞台芸術から構成されていた。この作品には、2輪軍用馬車などの舞台道具や、山、噴水、城などの舞台美術もふんだんに使用された。舞台に2輪軍用馬車が登場すると、そこから古代の神々、牧人、ニンフ、古代ギリシャの復讐の三女神などが舞台に降り立ち、バレエを踊った。アレクセイが逝去すると、舞台上演は行われなくなり、ロシア・バレエの発展はピョートル大帝の時代まで待たねばならなくなる。

ピョートル大帝（在位1682-1725）は、ロシアの西欧化に努めた皇帝である。彼の時代にロシア・バレエ史にとって重要な出来事が二つ起こる。一つ目は、1718年のアサンブレの開催制定である。アサンブレとは、サンクトペテルブルグの貴族階級が必ず参加しなければならない貴族会である。この貴族会に参加したものは、みなダンスを踊らねばならなかった。男女がペアになり、ゆっくりとしたテンポ、速いテンポの曲に乗って踊った。ピョートル大帝やエカテリーナ1世自身も参加し、自ら手本となる踊りを披露し、貴族たちに続けて踊らせた。時には飛んだり跳ねたりダンスとなり、それは何度も繰り返され、もし誰かが踊り

を間違えると、罰として大きな杯の酒を飲んだ。

二つ目は、1721年に始まったマスカレードの開催である。1721年9月10日に初めて行われたマスカレードは、まる1週間続いた。オランダの農夫やニンフ、アルルカン、スペインの衣装、ギリシャ神話やスラヴ神話の神々など、仮面をつけ様々に仮装した貴族たちが通りにあふれた。特筆すべきは、マスカレードでは当時アサンプレで流行した西洋のダンスが、微弱ではあったものの、ロシア・スラヴ民族舞踊と密接に結びついたという点である。そこには世俗的な音楽や軍隊音楽、宮廷での宴会用の音楽など、様々なものがあつた。かつて15、16世紀にドモストロイ<sup>1</sup>などで禁じられた「踊ること」は、18世紀前半にピョートル大帝の改革により肯定され、貴族文化のひとつとなったのである。また、ヨーロッパから輸入したダンスやロシアの民族舞踊は、ピョートル大帝の中央集権体制の確立、維持のためにも利用された。広場では国家イベントとして音楽の演奏や軍隊の行進が行われ、舞踊はこの行進でも重要な役割を担った。

## 1-2. バレエ教育の始まり

1731年になると、貴族学校のエデュカシオンシステムに舞踊教育が組み込まれた。舞踊教師はヨーロッパから招かれ、その中にロシア・バレエの祖、ジャン＝バティスト・ランデがいた。1734年から貴族学校で舞踊教師を務めたランデは、プロのダンサーにも引けを取らないまでに生徒たちを鍛え上げた。ロシアでの舞踊教育に将来性を見出したランデは、1737年に女帝アンナ・ヨアノヴナに学校開設の嘆願書を提出した。ヨーロッパの芸術文化を積極的に取り入れ、ギムナジウムに舞踊教育を必修化させたアンナは、これを受け入れ、翌1738年にはロシア最初のバレエ学校が誕生するに至った。これは現在のワガノワ・バレエ・アカデミーとなっている。この学校からは、アンナ・パヴロワやタマラ・カルサヴィナなどの伝説的バレリーナや、バレエ・リュスのダンサー、第二の振付家であり、バレエ史上最も重要な人物のひとり、ヴァーツラフ・ニジンスキーなど、数多くのスターが誕生した。

その後、ヨーロッパからフランツ・ヒルファールディング、ガスパロ・アンジョリーニ、シャルル・ル・ピックら、バレエ改革者たちがサンクトペテルブルクを訪れた。彼らはバレエ・ダクシオンをロシアにもたらし、当時のロシアでは先駆的なフランスの古典主義的美学に則ったバレエを上演した。バレエ・ダクシオンとは、ジャン＝ジョルジュ・ノヴェールが提唱したバレエ美学である。ノヴェールは『舞踊とバレエについての手紙』（1760年）において、バレエ作品が単なる見世物ではなく、「劇」でなければならないと論じた。三統一の規則は適用しつつ、作品のなかに盛り上がりを作り、とりわけ悲劇が主題として最もふさわしいとした。そして、マイム（パントマイム）により、感情を観客へ伝えるべきとした。また、仮面を外したことにより、舞踊家の表情による表現も可能となった。この改革により、バレエは18世紀後半にオペラから独立し、演劇的要素を持つ舞踊芸術として生まれ変わった

1 中世ロシアの生活規範集。庭訓と訳される。

のである。

ノヴェールのバレエ改革を最初にロシアで実践した中心人物は彼の弟子、ル・ピックであった。彼が特に力を入れたのは夢幻バレエで、その代表的作品が『メデアとイアソン』である（フランス初演1763年、ノヴェールによる振付）。このバレエは1789年にペテルブルクで初演されると、大きな話題を呼び、パーヴェル（後のパーヴェル1世）も劇場へ足を運んだ<sup>2</sup>。ル・ピックはこの他、農民反乱やフランス革命の波及を恐れたエカテリーナ2世の命で、皇帝を礼賛するバレエを振付けている<sup>3</sup>。

### 1-3. 農奴劇場

18世紀ロシアでは、宮廷舞踊の誕生とほぼ同時期に農奴劇場<sup>4</sup>が誕生していた。農奴劇場は、貴族たちが自らの権力と富の誇示のために運営した劇場である。農奴たちは過酷な労働のほかに、演技やダンス、演奏の厳しい訓練を強いられた。18世紀のロシア文学にも、農奴劇場の存在や農奴たちの悲惨な生活が描かれてきた。特に大規模な農奴劇場を保有していたのは、モスクワ近郊のオスタンキノや、クスコヴォに所有地を持っていたシェレメーチェフ家であった。特に、シェレメーチェフ家の劇場は豪華な建設、舞台設備や衣装が揃っていた。

農奴劇場では、はじめは民族舞踊が踊られていたが、次第にバレエを上演するようになっていった。しかし、19世紀前半には農奴劇場は高価すぎる娯楽となり、貴族たちは自らの農奴ダンサーたちを手放していった。帝室劇場がそうした農奴ダンサーを購入したこともあった。例えば、19世紀初頭にサンクトペテルブルク帝室劇場で活躍したダンサー、カテリーナ・アザレヴィチェワは、帝室劇場バレエマスターのイワン・ワリベルフに見出され、帝室劇場へ移った農奴ダンサーである。その後、農奴劇場は農奴解放と共に縮小の一途をたどり、次第にその姿を消していった。

### 1-4. バレエマスター、ワリベルフとディドロ

イワン・ワリベルフ（Иван Иванович Вальберг, 1766-1819）は、18世紀末から19世紀初頭のサンクトペテルブルク、モスクワの帝室劇場を牽引したロシア人初のバレエマスターであ

2 パーヴェル1世（在位1796-1801）はヨーロッパの文化を取り入れることに否定的で、ワルツは良俗に反すると理由を付けて禁止し、男性ダンサーが舞台に上がることを禁止した。（鈴木晶『踊る世紀』新書館、1994年、126頁）

3 『オレグの初期統治』（Начальное управление Олега）。エカテリーナ2世が自ら台本を書いた。この舞台には中国の様々な民族たちがそれぞれの民族衣装を身に付け、民族舞踊を披露した。総勢500名を超える出演者による大変豪華な作品であった。（Петербургский балет. Три века: хроника. Том II. XVIII. / сост. И. А. Боглачева. СПб.: Акад. Рус. Балета им. А. Я. Вагановой, 2014. С. 203）

4 村山はロシア帝国の農奴劇場の意義として、ダンサー人口の増加と、農奴劇場崩壊後に生き残った地主が地方都市のプロの劇場の母体となったことを挙げている。（村山久美子「農奴劇場とバレエ」『ロシア文化研究』第4号、早稲田大学ロシア文学会、1997年）

る。イワンが1766年6月3日にモスクワで生まれるとすぐ、父に連れられサンクトペテルブルクへ移り住んだ。ペテルブルクの劇場で仕立屋として働き始めた父の影響で、イワンは帝室劇場バレエ学校に入学した。学校ではアンジョリーニやカンツィアーニに師事し、1786年に卒業すると帝室劇場に入団し、ル・ピックの多くの作品に出演した。ワリベルフは当時の学校教育のレベルをはるかに凌駕していた。バレエの成績が良かっただけではなく、いくつもの外国語を習得し、古代から当時までのあらゆる文学や歴史、神話に精通していた、極めて教養高い人物であった。サンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスターを見ると、ワリベルフは台本作家、振付家としてだけではなく、数多くのフランスやドイツのオペラや演劇、ヴォードヴィル、ドラマ作品の翻訳も行っていたということが確認できる。ワリベルフは、学校卒業から8年後の1794年からバレエ学校教師としての活動を始めた。彼の教え子の中にはコロソワ、トゥマノワ、マハエワ、プレーテン、アブレツ、グルシュコフスキーなど、後にサンクトペテルブルクやモスクワの帝室劇場で活躍するダンサー、振付家がいた。同時期に、ワリベルフはサンクトペテルブルク帝室劇場の監督官（инспектор）も務めている。

また、ワリベルフは以下に述べるような文学作品をもとにしたバレエづくり、ロシア・バレエに新たな風を吹き込んだ。1799年には全1幕のバレエパントマイム『新しきウェルテル』（Новый Вертер）を振付けた。この作品はドイツのゲーテの『若きウェルテルの悩み』を原作としたバレエであった。公演の詳細な記録は残っていないが、スコア（S・ティトフ作曲）からは抒情的メロディー、センチメンタリズム的な音節、そして劇的な物語性と衝動性が伝わってくるという。さらに、ローレンス・スターンの『センチメンタル・ジャーニー』をもとに、『新しきスターン』（Новый Стерн, 1801）を、シェークスピアの『ロミオとジュリエット』をもとに『ロミオとユリア』（Ромео и Юлия, 1809）を、そして、ベルナルダン・ド・サン＝ピエールの原作をもとに『ポールとヴィルジニー』（Поль и Виргиния, 1810）を振付けた。ワリベルフはこうした自身の作品を『倫理バレエ』（Нравственный балет）呼んでいた<sup>5</sup>。このようなバレエは、センチメンタリズムの影響と言われる<sup>6</sup>が、彼がI・クリロフやV・オゼロフら、劇作家の影響を受けていたことも無関係でないだろう。ロシア・バレエ史上におけるワリベルフの『新しきウェルテル』の重要性は、ロシアの同時代性を表象していたという点である。『若きウェルテル』の場面設定はモスクワで、都会のロシア人青年を描いた作品となっている。そして、ワリベルフはロシアのバレエの舞台上で初めてフロックコートを衣装にした。この頃のバレエの衣装は、男女ともに、クジラの骨でできた骨組みで大きく膨らんだ衣装を着用し、重く大きな頭飾りを付けるのが普通であった。衣装は決して踊りやすいものではなかった。それと同時に、バレエ・テクニクが発達するような軽いものでもなかった。男性の方が脚を打つバや跳躍などのバレエ・テクニクが発達し

5 Звёзды Маринского театра: 99 лучших из лучших — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 21.

6 Звёзды Маринского театра: 99 лучших из лучших — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 21.



ていたのは、女性の衣装に比べ、男性の衣装は衣装の裾が短く、動きやすかったという事情もあった。

さて、1801年9月には、19世紀初頭のロシア・バレエの基礎を築いたフランス人バレエマスター、シャルル＝ルイ・ディドロ（1767-1837）がペテルブルクへやってきた。ディドロとワリベルフは同時期にペテルブルクのバレエを牽引した。とは言っても、二人はそりが合わず、すぐに協力関係となったわけではなかった。これを見かねたロシア帝室劇場管理局は、「能力の向上のために」1802年にワリベルフをパリに国費で送り出すという形をとった<sup>7</sup>。ワリベルフはパリで過ごした一年間の記録を日記にまとめている<sup>8</sup>。このパリへの「留学」は、ワリベルフにとって意義深いものとなり、ロシアに戻ると、多くのバレエやディヴェルティスマンをつくるなどして活躍した。特に、ディドロがナポレオン戦争を逃れロシアを離れていた期間には、いくつかのロシア・スラヴ民族的、愛国主義的バレエやディヴェルティスマンを振付けた。

ディドロは幼年期に天然痘を患い、一生涯その痕は顔に残ったが、子供のころから父の踊るストックホルムの王立劇場で、天使の役などを踊っていた。9歳になったディドロはパリへわたり、『ラ・フィユ・マル・ガルデ』の振付家として知られるドーベルヴァルや、バレエ・ダクシオンを提唱したノヴェールに師事し、ヴェストリスらの誘いでロンドンへわたった。ディドロがロンドンで振付けた『フロールとゼフィール』（1793年）は人気を博し、パリ・オペラ座でも上演されたほどである。ディドロは、サンクトペテルブルク帝室劇場では1801年から1811年、1816年から1829年の二期にわたりバレエマスター、バレエ学校教師として活動し、ロシアのバレエ発展に大きく寄与した。

ペテルブルクでのディドロの活躍は非常に重要である。振付家、バレエマスターとしては、ヨーロッパのバレエを上演するとともに、前述の『フロールとゼフィール』を含む新たなバレエを振付けたこと、そして舞踊教師としては、厳しい訓練でロシア人のダンサーを育て上げたことである。彼はバレエに対し厳格な態度をとり、衣装や舞台美術に頼ることなく、台本と舞踊で観客を満足させる良質なバレエをつくった。彼のバレエ美学はバレエ・ダクシオンに基づいたものであった。この美学を徹底してサンクトペテルブルクに根付かせ、彼が育て上げた弟子たちのマリヤ・イコニナや、アナスタシア・ノヴィツカヤ、マリヤ・ダニロワなどは、優れたバレエダンサーとして活躍した。中でも特に有名な教え子たちは、エフゲーニヤ・コロソワやエカテリーナ・テレショワ、そしてアヴドーチヤ・イストミナである。特に、イストミナは、卓越したテクニック、表現力を持ったダンサーで、トゥ・シューズで踊った初期のバレリーナの一人である。その魅力は、ロシアの国民詩人、アレクサンドル・プーシキンの『エヴゲーニイ・オネーギン』で描写されている。

7 Звёзды Мариинского театра: 99 лучших из лучших — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. С. 23.

8 И. И. Вальберх. Из архива балетмейстера: Дневники. Переписка. Сценарии. 2-е изд., испр. СПб. М. Кр.: Планетамузыки, 2010.

ナポレオン戦争期には、ディドロはロシアを離れていたが、1816年以降の第二のペテルブルク滞在期には、さらに創作の枠を広げ活躍し続けた。古典神話から脱却し、新しいジャンルのバレエを創作したのである。代表作には、『ヘンジーとタオ、または美女と野獣』（Хензи и Тао, или Красавица и чудовище、1819年、F・アントノリーニ作曲）や『コーカサスの捕虜、または花嫁の幻影』（Кавказский пленник, или Тень невесты、1823年、K・カヴォス作曲）などがある。特に、『コーカサスの捕虜、または花嫁の幻影』は、アレクサンドル・プーシキンの詩をもとにつくられたバレエであり、ここにロシア・バレエ史上にプーシキンが位置づけられた。

### 1-5. ロマンティック・バレエの定着

ロマンティック・バレエは、『ラ・シルフィード』（1832年初演、パリ）や『ジゼル』（1841年初演、パリ）などの妖精を主題としたバレエである。ロマンティック・バレエは、フランス革命、産業革命の影響を受け誕生した。観客が王侯貴族からブルジョワジーへと移り変わると、18世紀からの伝統となっていた古代ギリシャの神々を主題とした難解なバレエは好まれなくなったのである。代わって、ロマンティック・バレエでは、ロマン主義を象徴する現実逃避願望は妖精、夢、神秘的、存在としてあらわれ、遠い異国が舞台となった。また、ポアント技法（つま先立ち）の発達もロマンティック・バレエ誕生の大きな要因となった。ポアント技法は、1810年～1820年ころにヨーロッパに広まったとされる。これに目をつけたフィリッポ・タリオーニは、ポアント技法を娘のマリー・タリオーニに完全に習得させ、新たなバレエ美学を打ち立てたのである。こうして生まれたのが最初のロマンティック・バレエ『ラ・シルフィード』であった。

『ラ・シルフィード』は突然誕生したわけではない。オペラ『悪魔ロベール』（1831年）の第2幕にあった「尼僧院の場」が元となっている。この場面は、墓場から尼僧たちが甦り、踊るというものである。この形式は『ジゼル』にも用いられ、さらには19世紀後半につくられた『バヤデルカ』の「影の王国」や『白鳥の湖』の「湖畔の場」、『眠れる森の美女』の「幻影の場」にも受け継がれた。これらに共通するのは、青と白のスポットライトで浮かび上がる幻想的な舞台で、白い衣装を着たダンサーたち（ほとんどの場合、女性）が踊るということである。これはバレエ・ブラン（ballet blanc）と呼ばれる。

サンクトペテルブルクでロマンティック・バレエを定着させたのは、1837年からバレエマスターを務めたフランス人バレエダンサー、振付家のアントワヌ・ティテュスである。1835年には『ラ・シルフィード』を、1842年には『ジゼル』を、パリの振付と全く同じように振付けた。また、ティテュスはグリンカのオペラのバレエ部分の振付も行った。1836年に初演された『皇帝に捧し命』（Жизнь за Царя）の第2幕では、ポーランドのダンス（クラコヴァック、ワルツ、マズルカ）を振付け、1842年には『ルスランとリュドミラ』（Руслан и Людмила）の第3幕も振付けた。この幕では、チェルノモールの城でレズギン（レズギンカ）などの様々なキャラクター・ダンスが繰り広げられた。ティテュスのオリジナル作

品には『キア・キン』（Киа-Кинг、1833年、ジョアキーノ・ロッシーニ、ガスパロ＝ルイジ・スポンチーニ、ピエトロ・ロマニ作曲）、バレエパントマイム『エジプトのローマ皇帝』（Кесарь в Египте、1835年、スポンチーニ、ロマニ、ヨゼフ・ヴァイグル、カラファ作曲）などがあった。

ロマンティック・バレエ期にも、歴史に名高い優れたヨーロッパのダンサーたちがペテルブルクを訪れた。1837年から1842年にはマリー・タリオーニが、1848年から1850年にはファニー・エルスラー、1850年から1853年にはカルロッタ・グリジがペテルブルクに滞在し、劇場で大喝采を浴びた。もちろん、ロシア人バレリーナの活躍も目覚ましかった。1842年にロシアで最初にジゼルを踊り、ヨーロッパ遠征公演でも活躍したエレナ・アンドレヤノワや、バレエ一家に生まれ、10歳から舞台を踏んでいたナジェジュダ・ボグダノワらがいた。

1848年から1859年までペテルブルク帝室劇場を牽引したバレエマスターは、フランス人のジュール・ペローである。ペローは1830年にパリ・オペラ座でマリー・タリオーニと共にデビューした。ロシアのロマンティック・バレエの全盛期はこのペローの時代であろう。彼はサンクトペテルブルクで数々のロマンティック・バレエを振付けた。『カタリーナ、盗賊の娘』（Катарина, дочь разбойника、ペテルブルク初演1849年）や、『エスメラルダ』（ペテルブルク初演1851年）、『ファウスト』（ペテルブルク初演1851年）、『海賊』（ペテルブルク初演1858年）などである。ペローはパントマイムを減らしつつも、「バレエ劇作家」（балетный драматург）と呼べるほど、舞踊でドラマトウルギーを伝えることに成功した振付家であった。また、クラシック・バレエを確立したマリウス・プティパは、ペローより一年先にサンクトペテルブルクを訪れていた。彼はペローの作品で数多くのドゥミ・カラクテル・ダンサーとして活躍するほか、すでにいくつかのバレエを振付けていた。現在でも知られる『パキータ』（1847年）や『サタニラ』（1848年）などである。

## 2. サンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスターの概要

本稿で紹介する資料は、サンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスター（афиши）である。ポスターの巻頭には、「ロシア国立図書館、対外サービス課」（Российская национальная библиотека. Отдел внешнего обслуживания）の社判と、責任者「オペレーター、V・V・ボヴィキナ」（Бовыкина В. В.）の名、所蔵年「1998年」とある。筆者が閲覧したのは、法政大学図書館に所蔵されているもの<sup>9</sup>で、これは、ポスター一枚一枚を写真に撮り、マイクロフィルムにし、デジタル化したものである。資料の保存状態は完全ではなく、一部、あるいは数ページ分が欠落している。また、老朽化し不鮮明な部分もある。こうした保存状態の問題の他、データそのものがない年や月はありつつも、1809年から1880年までの、ほ

9 Programs of the Russian Royal theaters = Programmy imperatorskikh teatrov. Ann Arbor, MI : ProQuest. [Microfilmed.]



ば毎日の公演が記録されており、公演に関する情報が詳細に書かれている。もちろん、バレエだけでなく、オペラや演劇、ヴォードヴィルの上演も載っている。ボリショイ劇場（Большой театр）やノーヴィイ劇場（Новый театр）、マールイ劇場（Малый театр）、ミハイロフスキー劇場（Михайловский театр）、アレクサンドリンスキー劇場（Александринский театр）、そしてエルミタージュ劇場（Эрмитажный театр）、カーメンノオストロフスキー劇場（Каменноостровский театр）、シメオノフスキー劇場（Симеоновский театр）の上演内容を見ることができる。また、アクロバット（曲芸）が行われていたサーカス劇場（Театр-цирк）や、サーカス場（Цирк）の公演や、夏のペテルゴフ（Петергоф）、サンクトペテルブルクの駅、貴族のダーチャで行われた音楽コンサートなどの公演情報も記録されている。

ペテルブルク帝室劇場のバレエ公演情報については、2014年から2017年にかけて、ワガノワ・バレエ・アカデミーが出版したロシア語の文献、『ペテルブルクのバレエ：3世紀』<sup>10</sup>（全6巻）がある。こちらは1726年から2000年までのサンクトペテルブルクのバレエ上演情報が、年月日順に整理されている（20世紀以降は、海外公演に関する情報が掲載され始める）。ただし、初演や改訂公演、恩典公演、追悼公演、そして皇帝の名の日などの祝祭的公演に限られている。もちろん、バレエとは無関係のオペラや演劇、ヴォードヴィルなどの公演情報は一切ない。そのため、特定の作品の上演統計などをとるには、公演ポスターを網羅する必要がある。ただ、巻末に索引のある『ペテルブルクのバレエ：3世紀』は利便性に優れているため、両資料を同時閲覧するのが望ましいと考えられる。

公演ポスターは通常縦に三等分され、ポスター一枚につき、3つから5つの公演情報が印刷されている。ひとつの劇場で一度に上演される作品数はジャンルにより様々であるが、一枚の公演ポスターには、およそ5から10の作品が載っている。また、中央最上部には年と帝室劇場のロゴが印刷されている。公演ポスターの情報の載せ方は、縦三等分の幅を守りつつ、場所を大きく使い詳しく記述されている場合と、最低限の情報のみをコンパクトに載せる簡易版の二種に大別されている。前者の詳細版に比べ、後者の簡易版は予告のようなものとなっており、後の公演ポスターに改めて大きく詳しい情報が載せられる場合が多い。稀ではあるが、ポスター一枚に一回の公演のみを大きく載せる場合もある。1日の公演情報は、劇場名、日付、出演団体、作品名、作品のジャンル、作曲者、振付家、舞台美術、機械技術、出演者、踊りの種類や踊りの名前、あるいは内容、上演順序、そして開始時刻である。簡易版で載せる場合には劇場名、日付、出演団体、作品名が記載されている。詳細版でも簡易版でも、劇場名と作品名は太字で大きく書かれている。特にボリショイ劇場では、恩典公演が頻繁に行われていた。恩典公演とは、フランス語の「ベネフィス」公演にあたるもので、その日の上演の利益すべてが、名前が記載されたアーティストへ渡るという仕組みを持つ公演である<sup>11</sup>。公演ポスターには「В пользу」と書かれた後に恩典を受けるダンサーや

10 ペテルбургский балет. Три века: хроника: Т. 1—6. — СПб.: Акад. Рус. Балета им. А. Я. Вагановой, 2014—2017.

11 鈴木晶『オペラ座の迷宮：パリ・オペラ座バレエの350年』新書館、2013年、171頁。

オペラ歌手の名前が大きく記載された。このようなアーティストのための恩典公演のほか、障害者のための恩典公演や、孤児のための恩典公演も開かれていた。なお、『ペテルブルクのバレエ：3世紀』に見受けられる「Бенефис」は、公演ポスターの「В пользу」と同義である。また、追悼公演も行われていたこともわかる。例えば、1824年11月24日、ポリショイ劇場では、同年のサンクトペテルブルクの大洪水の被災者追悼公演が行われていた。この日に上演されたのは、ディドロの夢幻喜劇バレエ、「トレビゾンの姫、または盲目の人々の島」（Принцесса Требизонская, или Остров немых）であった。また、人気のある作品が何度も上演される場合には、作品名の上または下に、()書きで上演回数が記載されている。例えば、人気オペラ『悪魔ロベール』では、作品名の下に「76回目」（76-е представление）、『ポリチチノの唾娘』では作品名の上に「114回目」（zum 114 Mal）という具合である。

公演ポスターの表記言語は、ロシア語、フランス語、ドイツ語、そしてイタリア語の4か国語である。すべての公演情報を4か国語で表記しているわけではなく、芸術ジャンルに関わらず、出演団体の国の言語に合わせて書かれている場合が多い。例えば、ロシア帝室劇場アーティストらによる公演ならばロシア語で、フランスのアーティストらによる公演であればフランス語で表記されている。ただし、ポリショイ劇場の公演に関しては出演団体がロシア以外の国である場合には、その団体国の言語とロシア語との2か国語で表記される場合が多い。また、公演ポスター下部には、公演プログラムの値段や、チケット売り場の場所や営業時間、また冬であれば気温低下に伴う公演中止情報などが書かれることが多い。

総じて、公演ポスターには上記に述べたような一定の規則がある。そのため、所々に欠落がある場合や、印刷が薄く不鮮明な場合であっても、ある程度の情報を読み取ることができる。

## 結びに

バレエは17世紀のイタリア・ルネサンス期に起源を持ち、その後フランスで宮廷舞踊から演劇としての舞踊芸術へと発展し、1830年代には近代バレエが誕生した。ロシアはピョートル大帝の西欧化以来、ヨーロッパから振付家やダンサーを招きながらバレエを取り入れ、独自の社会、政治を背景に変容、発展させていった。そして、ヨーロッパでバレエが衰退した19世紀後半には、ロシアでは『白鳥の湖』に代表されるクラシック・バレエが誕生し、一大バレエ国となったのである。

今回紹介した19世紀のサンクトペテルブルク帝室劇場の公演ポスターには、これまで問題とされてこなかった情報が存在するため、非常に重要である。何よりも、19世紀のペテルブルクの劇場でどの作品がどれだけ上演されていたのかを、己の目で見つめなおすということは、極めて意義深いものであろう。ゆえに、今後のロシア・バレエ史研究は、この公演ポスターを参照して進めていくことが必須だと考える。